ВЕЛАСКЕС

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

10

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Диего Родригес де Сильва Веласкес является одним из символов художественной эпохи своего времени. Он сделал блестящую карьеру дипломата при дворе испанского короля Филиппа IV и прославился как величайший живописец. Картины художника — искренние и «холодные», жизненные и таинственные, но всегда удивительно талантливые, как и сама жизнь гениального мастера.

Превосходя современных ему испанских художников не только творческим диапазоном, но и смелостью и новизной художественных решений, Веласкес писал картины на жанровые, мифологические, исторические, религиозные сюжеты, портреты, пейзажи. Человек высокого нравственного благородства, он был назван современниками «художником Истины».

Обложка: Диего Родригес де Сильва Веласкес «Инфанта Маргарита Австрийская».

- Оглавление
  -
  - Начало пути
  - Бодегонес
  - Придворный художник
  - Шуты и карлики
  - Пейзажи
  - Христианские картины
  - Мифологические сюжеты
  - «Сдача Бреды»
  - «Портрет Папы Иннокентия X»
  - «Пряхи»
  - Удивительная картина
  - Финал карьеры
  - Список иллюстраций:

Оглавление

С. Королева
Диего Родригес де Сильва Веласкес
1599-1660

Диего Родригес де Сильва Веласкес является одним из символов художественной эпохи своего времени. Он сделал блестящую карьеру дипломата при дворе испанского короля Филиппа IV и прославился как величайший живописец. Картины художника — искренние и «холодные», жизненные и таинственные, но всегда удивительно талантливые, как и сама жизнь гениального мастера.

Портрет Хуана де Пареха. 1650

Портрет инфанты Марии Австрийской. 1630

Начало пути

Диего Веласкес родился в испанской Севилье в семье дворян, выходцев из Португалии. Точная дата рождения неизвестна, но в церковных документах сохранилась запись о его крестинах, которые состоялись 6 июня 1599.

Отец будущего художника довольно рано обнаружил у мальчика склонность к рисованию и в 1609 определил его в мастерскую одного из самых известных севильских живописцев — Франсиско де Эрреры Старшего (1576–1656). В то время Севилья представляла собой процветающий портовый город Испании, который славился не только привозимыми товарами, производством шелка и многочисленными монастырями, но и своими поэтами, писателями и особенно живописной школой.

Веласкес был прилежным учеником и, по утверждению ранних биографов, все схватывал буквально «на лету». Однако учитель обладал тяжелым характером, уже через год юный Диего оставил его и перешел в мастерскую Франсиско Пачеко (1564–1645). Являясь художником академического направления и экспертом Инквизиции по церковной живописи, Пачеко увлекался идеями гуманизма и представлял собой образец воспитанности и отзывчивости. Многосторонне образованный педагог не только помог юноше как можно полнее раскрыть свои художественные способности, но и войти в высшие круги общества, а в дальнейшем устроил ему протекцию. Именно в его мастерской Веласкес познакомился с будущим крупным архитектором и скульптором Алонсо Кано и знаменитым художником Франсиско де Сурбараном.

В 17 лет Веласкес вступил в корпорацию севильских художников и начал свой самостоятельный творческий путь. В 1618 он женился на пятнадцатилетней дочери своего учителя — Хуане Миранде. Пачеко верил, что его ученику и зятю уготована славная и добродетельная жизнь. Вскоре у Диего и Хуаны родились две дочери: Франсиска и Игнасия, однако последняя умерла в младенчестве.

Портрет поэта Луиса де Гонгора-и-Арготе. 1622

Внизу: Двое юношей у стола. Около 1618

Молодого художника, кроме благосостояния семьи, заботила собственная карьера. Стремясь стать придворным живописцем самого короля, в 1622 Веласкес отправился в Мадрид, где написал «Портрет поэта Луиса де Гонгора-и-Арготе» (1622, Музей Изящных искусств, Бостон). Автор картины привлек к себе внимание важных персон при дворе, но, к сожалению, встреча с монархом Филиппом IV так и не состоялась. Раздосадованный, он вернулся в Севилью, где продолжил совершенствовать свое мастерство.

Бодегонес

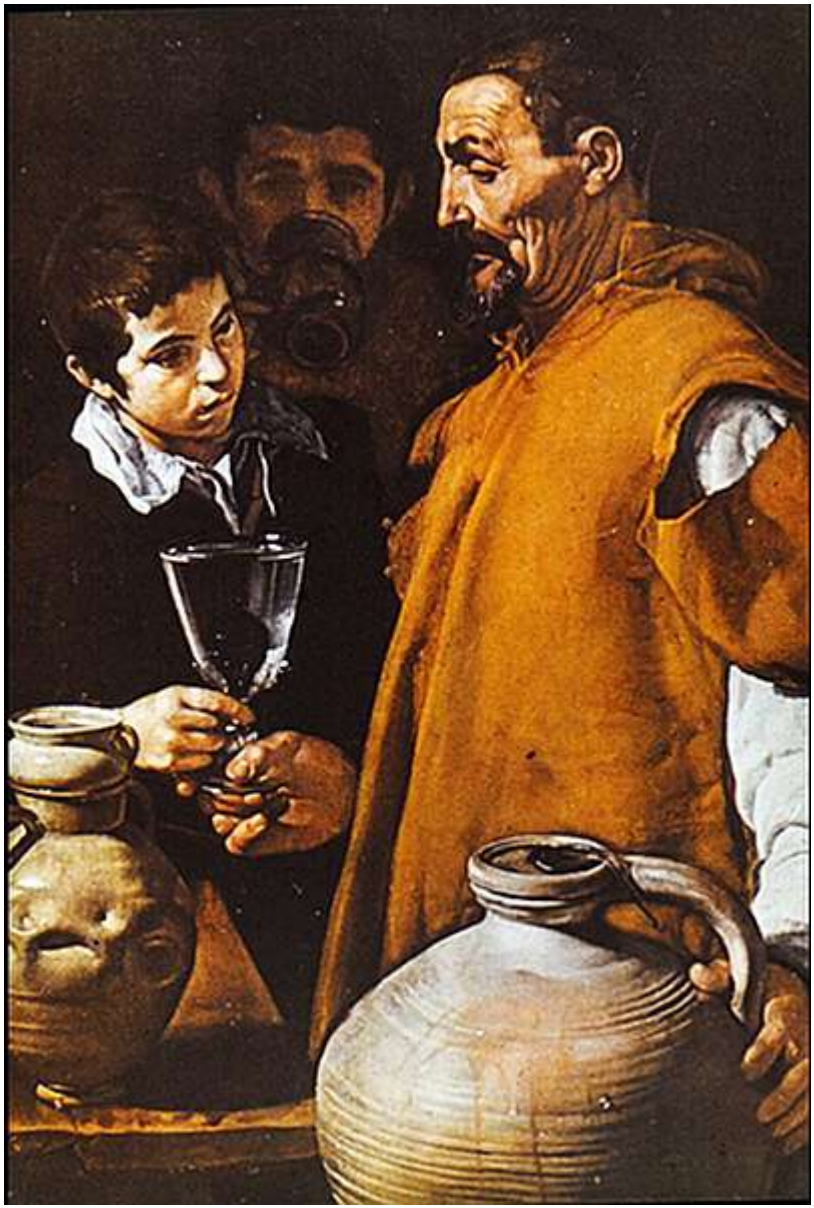
Веласкес как наблюдательный художник еще с самого начала своей творческой деятельности увлекся жанровыми картинами. В те годы в Севилье было множество самых разных трактиров, а улицы изобиловали мастеровыми и нищими. Первые известные произведения живописца отображали обыденную жизнь многочисленных ремесленников, подмастерьев и кухарок, занятых разговорами, уборкой или приготовлением нищи. Этот жанр получил название «бодегонес» (от испанского «*bodegon*», что означает «трактир, харчевня»). Для подобных полотен характерен темный, чаще всего условный фон; трапеза простолюдинов изображалась расставленными кувшинами, тарелками, стаканами и скудной провизией, разложенной на белой скатерти или прямо на досках стола.

Примером такой композиции является полотно «Старая кухарка» (около 1618, Национальная галерея Шотландии, Эдинбург). Усталая пожилая женщина в темной кухне готовит завтрак из яиц. Стряпни дожидается мальчишка, видимо, ученик какого-то ремесленника или прислуга героини. Юноша уже держит в руке склянку с вином и прижимает к себе спелую дыню, очевидно, собираясь подать все это на стол. О скудном интерьере харчевни можно судить по грубому чурбану, на ко тором стоит глиняная тарелка, развешанным за спиной кухарки коротким черпакам и старой плетеной корзинке. Все изображенное является глубоко личным миром пожилой женщины, где проходят ее дни, ничем не отличающиеся друг от друга.

Сюжет с удручающей обстановкой трактира обыгран также в картине «Двое юношей у стола» (около 1618, Музей Веллингтона, Лондон). Мы видим, как сохнут на переднем плане стопка чистых тарелок, перевернутая железная чашка, глиняный кувшин и деревянная толокушка. Рядом лежит скомканная тряпка, видимо, служившая полотенцем. Юноши, один из которых допивает свой напиток, склонились над столом и о чем-то тихо беседуют. Сюжет здесь обыденный, спокойный и простой. Именно поэтому ценителями живописи в Севилье были встречены с презрением работы молодого Веласкеса, «низменный сюжет» которых не вызывал у публики восхищения.

Старая кухарка. Около 1618

Христос в доме Марии и Марфы. Около 1620



Продавец воды из Севильи. 1622

Завтрак. Около 1618

В полотне «Завтрак» (около 1618, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) художник изобразил двух веселых молодых людей и солидного пожилого человека. По меньшей мере, один из этой пирующей в харчевне троицы имеет благородное происхождение. Об этом свидетельствуют висящие в центре стены отнюдь не белоснежный воротник, короткополая шляпа и шпага. И, хотя на столе лежит довольно скудная еда, молодые люди явно довольны происходящим. Один из них, улыбаясь, поднял большой палец вверх, а второй со счастливым видом демонстрирует еще полную склянку вина. И только пожилой мужчина с бородой смотрит на своих приятелей с усмешкой. Эта реалистичная картина, наверное, единственная среди «бодегонес» Веласкеса, которая, несмотря на бедность изображаемой обстановки и

унылый фон, излучает молодость и оптимизм.

В произведении «Христос в доме Марии и Марфы» (около 1620, Национальная галерея, Лондон) чувствуется совсем другая атмосфера. Молодая кухарка что-то толчет в ступке. Перед ней на столе лежат головки чеснока, рыба в чашке и два яйца на тарелке. Она готовит пищу (рыбы — символ Христа), а старая умудренная женщина указывает на картину, повествующую о евангельском сюжете. По композиционному строю перед нами «картина в картине», и обе они перекликаются по смыслу. Христос, пришедший в дом сестер Марфы и Марии, учит их, а они, оставив домашние дела, слушают Его речь. Благословляющий жест Божьего Сына распространяется не только на них, но и на всю скудную трапезу, изображенную в сюжете основной картины. Так проводится параллель между библейским приготовлением пищи, оставленным ради слов Учителя, и современной Веласкесу бытовой сценой, так же приостановленной старой женщиной напоминанием о вечном.

Другое полотно «Продавец воды из Севильи» (1622, Собрание Уоллеса, Лондон) призвано представить зрителю совсем иную жизненную аллегорию. Простолюдин с загорелым морщинистым лицом подает бокал с водой задумчивому мальчугану. Художник специально выделил светотенью округлые контуры рядом стоящего кувшина и четко прорисовал изящность прозрачного сосуда, на дне которого заметен плод инжира, который не только придает воде особый вкус, но и является эротическим символом. Таким образом, пожилой мужчина небрежно предлагает испробовать «чашу любви» ничего не подозревающему мальчику. На заднем плане с наслаждением допивает свой бокал крепкий юноша.

Портрет Гаспара де Гусмана, герцога Оливареса. 1624

Во всех этих картинах темный фон лишен глубины и словно безвоздушен. Построение любого натюрморта лаконично, но значительно и торжественно. Все образы жизненны и выразительны, а композиции уравновешены. Однако молодого художника интересовали не только характеры простых горожан, но и известных светских личностей.

Придворный художник

Летом 1623 Веласкес предпринял вторую поездку в Мадрид. Ему удалось установить прочные контакты при дворе Филиппа IV. По протекции королевского капеллана дона Хуана де Фонсеки, старинного друга художника Пачеко, молодого живописца пригласил к себе граф Оливарес, чтобы тот написал его портрет. Дворянское происхождение, удивительная работоспособность и нужные связи помогли Веласкесу не только обрести в лице графа друга и покровителя, но и вскоре подарили благоволение монарха. Образованный молодой полиглот и любитель красивых женщин, король Филипп IV, во всем доверявший Оливаресу, согласился познакомиться с новым художником.

К сожалению, первые портреты герцога Оливареса и Филиппа IV, принадлежащие кисти Веласкеса, не сохранились: в 1734 королевский дворец сгорел вместе с огромной коллекцией произведений искусства. Достоверно известно, что за свои работы Веласкес удостоился от короля наивысшей похвалы, какая только могла быть. Уже 6 октября 1623 он был назначен придворным художником испанского монарха. В мастерской, которая располагалась в одном из крыльев дворца, было установлено специальное кресло для Его Величества, и Филипп IV, имевший личный ключ от этой комнаты, приходил сюда, когда ему было угодно.

Безусловно, у придворного живописца появилось много недоброжелателей. Талант Веласкеса постоянно подвергался сомнениям, а вельможи часто высказывались о его высокомерии и заносчивости. Но у художника имелся несокрушимый покровитель. В «Портрете Гаспара де Гусмана, герцога Оливареса» (1624, Музей искусств, Сан-Паулу) он выглядит мощным и грозным кавалером, положившим руку на стол, покрытый красной бархатной скатертью. Здесь — аллегория власти, основанной на крови людей и повсеместной роскоши.

Получив благосклонность двух самых влиятельных людей Испании, Веласкес, в отличие от других придворных живописцев своего времени, не смог полностью отдаться искусству, так как был не только художником, но и придворным вельможей.

Между ним и молодым монархом, несмотря на жесточайшие правила королевского этикета и постоянные дворцовые интриги, сложились дружеские отношения. Филипп IV во время отъезда любимого живописца никому не желал позировать. Веласкес пользовался у него особым расположением, о чем свидетельствует работа «Портрет Филиппа IV» (1631–1632,

Национальная галерея, Лондон). На холсте король изображен в вышитом серебром одеянии. Одна его рука лежит на эфесе шпаги, что является традиционным символом власти и могущества, а в другой монарх держит документ, на котором заметна подпись Веласкеса. Королевская шляпа находится в глубине картины, на столе, словно Филипп IV только что снял ее перед важной аудиенцией.

Портрет Гаспара де Гусмана герцога Оливареса. 1632–1633

Портрет Филиппа IV с командным жезлом. 1627 — 1628

Портрет королевы Изабеллы Бурбонской. 1631–1632

Жизнь в королевском дворце с его сложным лабиринтом многочисленных сумрачных комнат, роскошно украшенных великолепными произведениями искусства, чрезвычайно расширила художественный кругозор живописца. Познакомившись с картинами Тициана и Рубенса, которые произвели на него глубочайшее впечатление, Веласкес по заказу

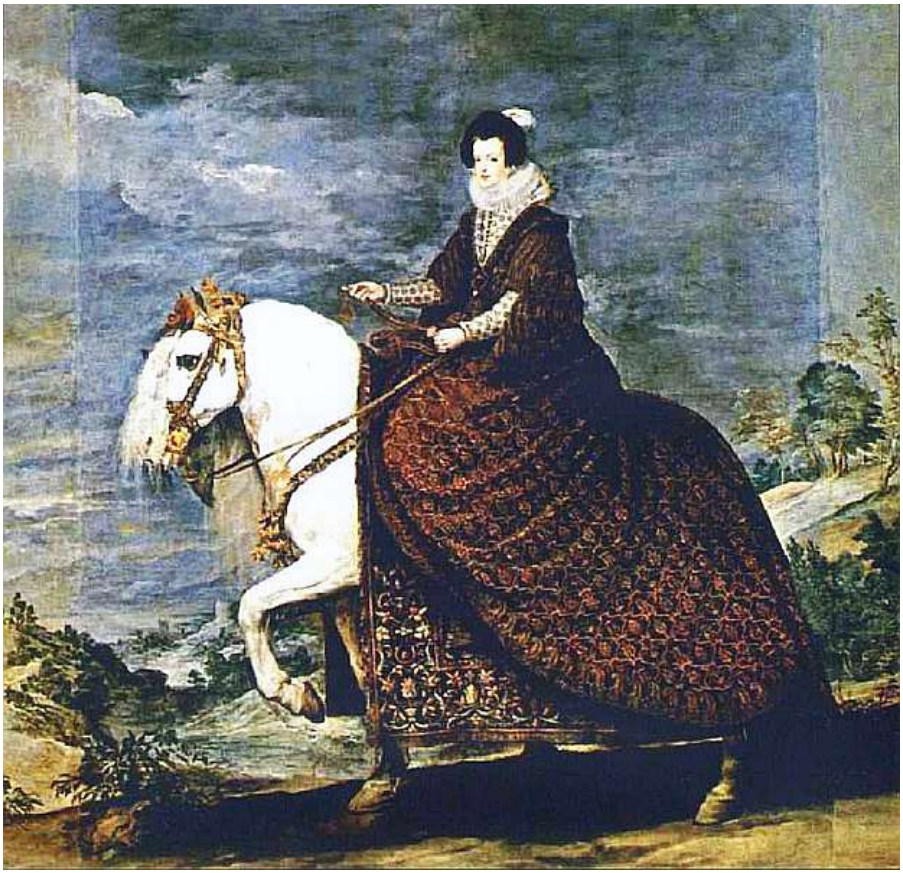
короля и его супруги написал их конные портреты. Однако, в отличие от Филиппа IV, королева Изабелла не любила позировать, и поэтому до наших дней дошли всего лишь несколько ее изображений.

В «Конном портрете королевы Изабеллы Бурбонской» (1634–1635, Прадо, Мадрид) дочь Марии Медичи изображена сидящей в царственной позе на белоснежной лошади, украшенной расшитой дорогой попоной. Так же, как и другие аналогичные портреты, этот, видимо, был написан в мастерской на фоне специально подготовленного «задника», изображающего природу Испании. В безвоздушном плоском пространстве королева изящно держит узду лошади, готовая вот-вот хлестнуть ею животное.

В создании парадных портретов Веласкес придерживался традиций своих предшественников. Однако постепенно холодный и чопорный облик его персонажей менялся. С голами характеристика пор третируемых усложнялась, и особенно это проявилось не в заказных портретах монарших персон и вельмож, а в образах шутов, которых, очевидно, было при дворе немало.

Портрет инфанта дона Фернандо Австрийского. 1632–1633

Инфант Балтасар Карлос на охоте. 1635–1636



Конный портрет королевы Изабеллы Бурбонской. 1634–1635

Шуты и карлики

При дворе Филиппа IV, по некоторым сведениям, имелось более ста уродцев, карликов и шутов. Гримасы, которые они строили, а также разного рода физические недостатки были любимым развлечением в тоскливой жизни обитателей королевского дворца. Шуты являлись неотъемлемой частью установленного монаршего уклада, им не подобало выказывать сочувствие или жалость, над ними можно и нужно было смеяться, правда, в пределах, дозволенных этикетом.

В испанской живописи XVI века сложилась традиция изображения карликов и уродцев. Над подобным типом портретов, называемых *«dos truhanes»*, в разное время работали все придворные художники. Нередко они рисовали шутов и на парадных портретах вместе с хозяевами. У Веласкеса тоже имеется подобная работа. В «Портрете инфанта Валтасара Карлоса с карликом» (1631, Музей изящных искусств, Бостон) изображен маленький принц в красивом, расшитом золотом костюмчике и перекинутой через плечо ливрее. Рядом с ним в белом фартучке стоит карлик, в левой руке держащий погремушку, а правой прижимающий к себе яблоко. Конечно, он — всего лишь игрушка, принадлежащая наследнику престола, но только почему предметы в его руках так напоминают скипетр и державу? Из двух малышей одинакового роста принц, безусловно, красив, но только вот шут больше напоминает ребенка, чем сам Балтасар Карлос, который выглядит пустой куклой.

Все карлики у Веласкеса выразительны и интересны. Если вглядеться в «Портрет карлика Эль Примо» (1644, Прадо, Мадрид), то нельзя не отметить его мудрое и печальное лицо. Обычно карликов не изображали в одежде дворянина и то, что он облачен в костюм вельможи, говорит о его благородном происхождении. Известно, что Эль Примо был образован и, помимо своих шутовских обязанностей, нес службу в королевской канцелярии, поэтому Веласкес изобразил его с книгами. Всех шутов и уродцев художник писал очень правдиво, без прикрас и с глубокой симпатией.

Портрет инфанта Балтазара Карлоса с карликом. 1631

Дама с веером. 1640–1642

Портрет дона Хуана Калабасаса. Около 1637–1639

Портрет дона Себастьяна дель Морра. Около 1643–1644

Портрет Франсисо Лескано. 1643–1645

Портрет карлика Эль Примо. 1644

Вилла Медичи в Риме. Фасад Гротто-Лоджии. 1630

Вилла Медичи в Риме. Павильон Ариадны. 1630

Таков, например, «Портрет Франсисо Лескано» (1643–1645, Прадо, Мадрид). Для написания этой работы Веласкес использовал традиционную композицию парадного портрета. Шут у него в картине хоть и выглядит недалеким умом, но таким добрым и непосредственным, как ребенок.

«Портрет дона Хуана Калабасаса» (около 1643–1644, Прадо, Мадрид) неоднозначен. Горбун изображен с высохшими тыквами-погремушками, по-испански они называются «калабасасами» и традиционно являются атрибутами глупости. Отсюда шут и получил свое прозвище. Другое название картины — «Эль бобо»,

что означает «дурак». Однако художник рисует не умственно отсталого человека, а артиста, так сказать, профессионального шута, который только изображает глупца на потеху своим хозяевам.

«Портрет дона Себастьяна дель Морра» (1645, Прадо, Мадрид) производит особенно сильное впечатление. Безрукий карлик с большой головой и короткими ножками смотрит на зрителя умным и проницательным взглядом образованного, властного и ироничного человека. На его узкие плечи накинута королевская накидка.

Очевидно, художник по долгу службы очень много общался со всеми обитателями двора Филиппа IV и хорошо знал их характеры. За время, в которое Веласкес проделал путь от придворного живописца до гофмейстера, а затем от гардеробмейстера до администратора королевского дворца, он многое повидал. Один траур сменялся другим: не стало королевы Изабеллы и сестры Филиппа IV — Марии, умер наследник престола Балтасар Карлос. Художник решил покинуть дворец и, получив королевское благоволение, исполненный решимости поработать над пейзажами, уехал в Италию.

Пейзажи

Известно несколько самостоятельных пейзажных этюдов Веласкеса, изображающих живописные уголки парка Медичи в предместьях Рима. Например, «Вилла Медичи в Риме. Фасад Гротто-Лоджии» и «Вилла Медичи в Риме. Павильон Ариадны» (обе 1630, Прадо, Мадрид). Их отличает непосредственное восприятие жизни, свободная манера письма и ясность форм. Полотна имеют свою неповторимую атмосферу заброшенности мест и отличаются стаффажностью людских фигур, которые мастер словно специально вписал в сюжет, чтобы оживить унылый парк. Резкие мазки светотени в обоих этюдах навевают легкую романтичную грусть. Испанские искусствоведы долгое время датировали эти работы Веласкеса 1650–1651, то есть временем второго визита художника в Италию. Однако новейшие исследования показали, что они были написаны мастером гораздо раньше, во время первого путешествия.

Пейзаж Веласкес часто использовал в портретах в качестве фона. Например, в «Конном портрете Филиппа IV» (около 1634–1635, Прадо, Мадрид), в отличие от некоторых других аналогичных работ, очень четко и реалистично написан холодный вечерний пейзаж.

Но не только портреты и пейзажи занимали великого художника. Веласкес создал много картин на исторические и мифологические темы, которые стремился трактовать по-своему, не оглядываясь на традиции и достижения других известных живописцев.

Конный портрет Филиппа IV Около 1634–1635

Христианские картины

Еще в начале своего творческого пути Веласкес, следуя господствовавшей в то время традиции, нередко обращался к религиозным сюжетам. Он трактовал их как самостоятельные произведения — «Поклонение волхвов» (1819, Прадо, Мадрид), «Непорочное зачатие» (1618, Национальная галерея, Лондон) или помещал библейский сюжет внутри обыденной жанровой сцены — «Христос в доме Марии и Марфы» (около 1620, Национальная галерея, Лондон). Однако после переезда в Мадрид Веласкес практически не обращался к этому жанру, создавая преимущественно портреты.

Окровавленный плащ Иосифа приносят Иакову. 1630

В разные годы по заказу своего монарха живописец создал несколько произведений на религиозные темы. По легенде, Филипп IV однажды воспылал страстью к одной молодой монахине столичного монастыря бенедиктинок Сан Пласидо. Чтобы искупить этот кощунственный грех, король пообещал представить в монастырь прекрасные произведения искусства, принадлежащие кисти прославленного Веласкеса.

Самым известным полотном, написанным мастером для монастыря, является «Распятый Христос» (около 1632, Прадо, Мадрид), в котором художник намеренно придал образу Иисуса максимально реалистическую и психологическую окраску. Спаситель изображен на кресте в спокойной, лишенной надрыва позе. Очевидно, Веласкес стремился избежать выражения каких-либо страданий, поэтому половина лица Христа скрыта свисающей прядью волос. Все его тело словно излучает теплое сияние, контрастируя с темным прозрачным фоном. Таким образом, фигура Иисуса воспринимается как стена, отделяющая мир от тьмы.

Несколько иную интонацию имеет картина «Коронование Марии» (1645, Прадо, Мадрид). Здесь Веласкес изобразил новозаветную Троицу, возлагающую на голову Марии корону, увитую прекрасными цветами. Лицо восседающего Иисуса сосредоточено и торжественно. Умудренный опытом и властью седовласый Бог-отец одной рукой прижимает к себе хрустальную магическую сферу. Между ними в сияющем ореоле застыл взмахнувший крыльями голубь, от которого на голову Марии льются золотые лучи света. Композиционное построение и продуманное колористическое решение группы по своей форме напоминают человеческое сердце, наполненное божественным духом и кровью.

Несмотря на то, что Веласкес достаточно редко обращался к религиозной живописи, эти полотна по праву являются украшением лучших мировых музеев.

Коронование Марии. 1645

Распятый Христос. Около 1632

Мифологические сюжеты

Во всех картинах этого жанра Веласкеса, похоже, вовсе не интересовала непосредственно мифологическая сторона замысла. Боги и исторические личности решены у него не героически и возвышенно, а приземленно. Например, на полотне «Триумф Вакха» (другое название — «Пьяницы», 1629, Прадо, Мадрид) изображена пирушка испанских бродяг, расположившихся в поле. Среди них — античный бог Вакх со своим фавном. Он уже наградил одного из приятелей венком из виноградных листьев и теперь рассеянно венчает склонившегося перед ним солдата. Однако центром композиции является вовсе не он, а смеющийся нищий в черной долгополой шляпе, держащий в руках чашу, наполненную вином. При всем кажущемся общем довольстве и веселье у него грустный и усталый взгляд. Бродяга, склонившийся над его плечом, выглядит хмельным и суровым. Все образы взяты из самой реальности, и даже у Вакха очерчен живот и блестят влажные чувственные губы. Но, все-таки, эти герои лишены оттенка вульгарности. Гениальный художник сумел сбалансировать сюжет таким образом, чтобы отобразить привычную бытовую картину, окутанную в вакхическую стихию.

Другая композиция на мифологическую тему — «Кузница Вулкана» (1630, Прадо, Мадрид) также имеет оригинальное авторское истолкование. Смысл античного эпизода состоит в том, что к богу кузнечного дела Вулкану, в подмастерьях у которого значились циклопы, явился Аполлон и сообщил неприятную весть о том, что жена Вулкана, красавица Венера, изменила ему. Можно представить бурю негодования мощного бога огня и железа. Однако сюжет Веласкесом трактован совершенно иначе. В средневековой кузнице вместо циклопов работают крепкие мужчины в набедренных повязках. Кузнецы с недоумением смотрят на неожиданно появившегося в золотом ореоле рыжеволосого Аполлона в античной тоге и с лавровым венком на голове. Никакого негодования и возмущения на его лице нет — только удивление и сомнение. Казалось бы, что перед нами типичная бытовая картина, если бы не присутствие античного бога в сияющем одеянии. И есть в пыльной кузнице один аллегорический предмет: на полке над пылающим горном стоит белоснежный блестящий кувшин. Безусловно, это белое вертикальное пятно понадобилось художнику для уравновешивания цветовой композиции полотна. Слева напротив стоит белокожий Аполлон, а под кувшином вниз устремлена мускулистая, лоснящаяся от пота рука кузнеца. Но кувшин несет

в себе и смысловую нагрузку. Этот идеально белый сосуд, как и Венера, принадлежит Вулкану и даже, располагаясь над горном рядом с закопченным железом и в окружении потных мужских тел, он остается чистым. Все любящие мужчины верят, что их жены преданны им и безупречны.

Триумф Вакха. 1629

Картины «Бог войны Марс» и «Эзоп» (обе — около 1640, Прадо, Мадрид) вошли в серию работ, предназначенных для украшения королевского охотничьего замка Торре де ла Парада, расположенного поблизости от Мадрида. Эти известные персонажи выполнены не пафосно, а обыденно, в излюбленной манере художника. Если бог войны похож на усталого задумчивого солдата, то Эзоп и вовсе выглядит опустившимся человеком. Героев окутывает скрытая грусть, которая, видимо, была свойственна и автору во время выполнения заказа. Испания находилась в упадке, и это не могло не отражаться на подданных Филиппа IV.

Бог войны Марс. Около 1640

Кузница Вулкана. 1630

Несмотря на полученное католическое образование и родство с чиновником Святой Инквизиции, после второго посещения Италии Веласкес увлекся изображением обнаженной натуры. Известно, что он создал целый ряд подобных образов, что совсем не было характерно для испанской живописи того времени. Однако художник долго находился под впечатлением от работ итальянской школы и, видимо, его интерес разделял также монарх. Все эти картины вскоре украсили стены дворца. К сожалению, до настоящего времени работы не сохранились, за исключением одной.

«Венера перед зеркалом» (около 1648, Национальная галерея, Лондон) — образец чувственного женского портрета, являющийся, по задумке автора, жанровым полотном с элементами бытовой картины. Обнаженная Венера лежит на шелковых простынях, обращенная спиной к зрителю. Она смотрит на свое отражение в зеркале, которое поддерживает крылатый купидон; фоном для них служит красный бархатный занавес. Все идеально выписанные складки шелковой постели богини, ее бархатистая кожа, плавные изгибы тела, витиевато наброшенная на зеркало ленточка и направление отдернутой красной

драпировки выстраивают композиционное построение полотна, заставляя каждый раз по-новому любоваться его красотой.

Эзоп. Около 1640

Однако божественного и мифологического в картине очень мало. Серые неестественные крылья купидона контрастируют с его упитанным загорелым тельцем, а черная рама мутноватого

зеркала призвана лишь усилить зрительскую интригу: какой же лик у прекрасной Венеры? Если же вглядеться в отражение, то можно увидеть одутловатое лицо уже немолодой усталой женщины. И здесь мастер остался верен себе. С некоторой долей иронии он в очередной раз изобразил вместо ожидаемого божественного образа простого человека. Существует легенда, что для этой работы ему позировала итальянская художница Фламиния Тривио. В те времена женщины достаточно редко занимались живописью. Очевидно, между Тривио и Веласкесом вспыхнул роман, и после его возвращения из Рима на родину художница родила от него сына.

Именно поэтому «Венера перед зеркалом» очень необычна. Фактически живописец создал себе на память портрет возлюбленной. Картина сменила за два с половиной века несколько владельцев, а в 1914 на нее было совершенно нападение. Одна из активных поборниц прав женщин Мэри Ричардсон в знак протеста изрубила холст тяпкой, после чего он долго находился на реставрации. Почти все работы Веласкеса имеют непростую судьбу.

Меркурий и Аргус. Около 1659

Белая лошадь. Около 1634–1635

Венера перед зеркалом. Около 1648

Конный портрет инфанта Балтазара Карлоса. 1634–1635

Портрет инфанты Маргариты. Окало 1659

Сдача Бреды. 1634–1635

«Сдача Бреды»

Еще в середине 1630-х, когда Веласкес при дворе Филиппа IV служил гофмейстером и отвечал за оформление интерьера нового королевского дворца Буэн Ретиро, художник начал писать серию исторических картин, воспевающих военные победы своего монарха.

«Сдача Бреды» (1634–1635, Прадо, Мадрид) — самое масштабное полотно из всех сохранившихся. На нем изображен торжественный акт сдачи осажденного голландского города победившей испанской армии 2 июня 1625, которая усмиряла свои непокорные северные территории. Эпизод передачи ключа является центром композиции, в которой великий портретист очень точно и психологично изобразил двух известных военачальников. Командующий голландским гарнизоном коренастый Юстин Нассау с темным ключом в руке склонился на белом фоне в вынужденном подобострастии перед высоким худощавым испанским полководцем Амбросио Спинолой, который благородным жестом победителя похлопывает бывшего противника по плечу. Вокруг них полукольцом расположились войска. За спиной Нассау остались всего лишь несколько воинов, опустивших в унынии головы. Над ними одиноко высится паратройка бердышей, пик да черный дым от пожарищ поднимается и тянется вправо, в сторону испанской армии, уводя за собой взгляд зрителя. Над группой офицеров Спинолы лес стройных копий. Их четкий и мерный ритм усиливает впечатление силы и могущества победившего войска. Вся картина смотрится очень реалистично, благодаря пространственной глубине как в изображении пейзажного фона, так и групп воинов.

Замечательно проработана фактура костюмов главных героев и голландских солдат на первом плане. В этой исторической картине Веласкес создал целую галерею портретов испанской аристократии, начиная с образа полководца Амбросио Спинолы, выполненного с благородной рыцарской характеристикой и заканчивая собственным грустным автопортретом возле головы лошади. Словно в противовес холодному достоинству победителей, голландцы изображены крупно и просто. Их естественные позы правдивы и человечны. И в этом, как ни странно, угадывается симпатия автора к побежденным. Нидерландские провинции боролись за свою независимость, а во времена написания Веласкесом этой картины Бреда уже была возвращена голландцам. Хотя это полотно призвано прославлять доблесть и победы испанской монархии, но и здесь угадывается

скрытая ирония автора.

Портрет Папы Иннокентия X. 1650

Портрет инфанта Филиппе Просперо. Около 1660

Портрет инфанты Маргариты. 1653

Правая часть работы, в которой художник расположил армию Спинолы, утяжелена идеально написанным крупом лошади, что, безусловно, является символом мощи и преимущества Испании. Только почему он изобразил ее к зрителю задом? При всей своей преданности Филиппу IV Веласкес, как человек умный и разбирающийся в политике, тонко выказывал свое мнение любимыми выразительными средствами. I I в этом среди

современных живописцев ему не было равных.

«Портрет Папы Иннокентия X»

Исходя из биографических данных, Веласкес свое второе путешествие в Италию осуществил в конце 1640-х. По официальной версии, Филипп IV отправил его туда, чтобы он приобрел для королевской коллекции шедевры итальянской живописи и античную скульптуру. Кроме того знаменитый мастер был одновременно придворным чиновником своего монарха, в обязанности которого входило также установление дипломатических отношений с высокопоставленными лицами Италии.

Веласкеса благосклонно приняли в Ватикане, а новый Папа Иннокентий X заказал ему свой портрет, над которым живописец проработал три месяца. Результат ошеломил не только заказчика, но и весь Рим.

«Портрет Папы Иннокентия X» (1650, Галерея Дориа-Памфили, Рим) сразу приобрел широкую известность, с него было сделано немало копий, что совершенно удивительно для того времени. Достижение подобного высокого психологического уровня портретируемого было необычайным. На фоне тяжелой малиновой портьеры на золоченом троне в красной атласной шапочке сидит властный понтифик. Материально и осязательно переданы и шелк его алой мантии, и белоснежные складки рясы, и даже золотой перстень с темным камнем, украшающий руку. Несмотря на удобное расположение в кресле, поза Иннокентия X имеет внутреннюю напряженность. Это заметно по его слегка согнутым пальцам на краю подлокотника и еле заметным каплям пота на лбу и носу. Рефлексы здесь переданы с огромной убедительностью. Но особенно поражает лицо Папы. Его плотно сжатые тонкие кривые губы и тяжелый широкий подбородок с жидкой бородкой говорят о скрытности характера и жестокости. Длинный нос свидетельствует о благородном происхождении. Глубоко посаженные глаза холодно и внимательно смотрят прямо на зрителя. В его взгляде читаются ум, проницательность, хитрость, надменность.

Падающий справа свет выделяет крупное ухо Иннокентия X. Подчеркивание этой ничего не значащей части головы неожиданно сообщает всему образу прозаичность и обыденность. С портрета смотрит сильный, властный и не лишенный порочных страстей пожилой мужчина в одежде высокопоставленного сановника церкви. Очень достоверно Веласкес донес до зрителя самое главное: понтифик обладает множеством достоинств и недостатков, но христианского милосердия и святости в нем

точно нет.

Доподлинно известно, что Папа, увидев свой портрет, воскликнул: «Слишком правдиво!». Как образованный человек, наделенный острым умом, он не мог не увидеть, насколько гениально создан этот шедевр, и наградил художника золотой цепью и папской медалью. Тут же Веласкесу были заказаны портреты других высокопоставленных лиц Ватикана: от кардинала Астали Памфили до монсеньора Камильо Массими. Но живописца и дипломата торопил с возвращением король. И потом у художника было слишком много других задумок, в которых он стремился выразить свое восприятие современников и мира в целом.

Портрет инфанты Марии Терезии. 1652 — 1653

«Пряхи»

Еще более глубокое и скрытое содержание отличает знаменитую картину Веласкеса «Пряхи» (другое название — «Миф об Арахне», около 1657, Прадо, Мадрид). Композиционно полотно состоит из двух частей. На первом плане в полумраке ткацкой мастерской изображены занятые своим трудом прядильщицы. В центре, опустившись на одно колено, молодая работница подбирает с пола мотки шерсти. С правой стороны художник крупно и реалистично прописал другую пряху, сматывающую полученную из шерсти нитку в плотный клубок. В ее широкой спине и больших руках с закатанными рукавами передана точность и уверенность движений. Рядом с ней находится другая женщина, наблюдающая за работой. Слева в небрежно наброшенном на голову платке возле своего деревянного станка сидит усталая ткачиха, разговаривающая с помощницей. Возле ее босых ног уютно примостилась кошка. А позади, в тени, благодаря отодвинутому тяжелому красному занавесу, видны сложенные стопкой уже готовые гобелены. Сцена изображена обыденно и без прикрас, но некоторые детали — вроде вращающегося колеса станка и выброшенной вперед руки пряхи, а также колористичностъ исполнения придают всей сцене необходимый динамизм.

На дальнем плане, словно на залитой лучами сцене, к которой ведут освещенные ступени, изображены две придворные дамы, рассматривающие висящие на стене ковры. Очевидно, слева изображена хозяйка мастерской, терпеливо ожидающая решение своих гостей относительно покупки. Яркий узорчатый кант ковра и его чистые звучные цвета превращают всю дальнюю часть комнаты в сказочное торжественное представление, разворачивающееся среди обыденности первой части картины. Эти два разных плана находятся в прямом и одновременно сложном взаимодействии друг с другом. Здесь не только противопоставление тяжелого труда и его результата. Не случайно Веласкес изобразил на готовом гобелене финал древнеримского предания об Арахне. Мифологическая героиня была известна как искусная прядильщица, возгордившаяся своими способностями, за что Минерва превратила ее в ужасного паука. Вот где кроется даже не ирония, а горечь сожаления великого мастера. Именно поэтому лик обращенной к пряхам придворной дамы имеет несомненное портретное сходство с молодой работницей, изображенной в правом углу картины. Интересна лестница, расположенная над головой ткачихи,

сидящей за станком, — она словно уходит в темноту потолка и ведет в никуда. Безусловно, эта вертикаль призвана композиционно направить взгляд зрителя из дальнего светлого плана обратно в полумрак мастерской. И особенно красноречиво венчает всю композицию глухая круглая вы тяжка — при том, что в дальней комнате, судя по потоку света, льющемуся слева, уже имеется большое окно. Окаймленная черная сфера, располагающаяся над всем, что изображено в картине, призвана символизировать необратимый круг человеческой жизни. Ничто — ни тяжелый труд, ни какой-либо талант не могут изменить раз и навсегда сложившуюся ситуацию: мастерство девушки Арахны не может превзойти искусства богини Минервы.

Портрет инфанты Маргариты в восьмилетием возрасте. 1659

Пряхи. Около 1657

Портрет молодого испанца. 1630–1631

Художник изобразил в гобелене не сам момент божественного гнева и превращения Арахны в насекомое, а триумф божественной воительницы. Своеобразная аллегория, возможно, на сей раз имеет политические нотки. Это иносказательное и грустное прославление испанской монархии, которая может легко подмять под себя как отдельного человека, так и любые территории, возомнив о своей самодостаточности.

Картина является не только наивысшим достижением искусства живописца, но и выражением его глубокого и сочувствующего понимания несправедливого мироустройства.

Король Филипп IV на охоте. 1634

Портрет Филиппа IV 1631–1632

Удивительная картина

Венцом творчества Веласкеса считается самое загадочное полотно его кисти под названием «Менины» (1656, Прадо, Мадрид). По-испански «менина» означает молодую девушку благородного происхождения, которая является фрейлиной принцессы и всегда находится в ее свите. В инвентарных списках королевского дворца картина значилась как «Семейный портрет», но «семейным» его определить никак нельзя, как, впрочем, и «Менины» — тоже не самое подходящее для него название.

Центром композиции является маленькая хрупкая фигура инфанты Маргариты в красивом светлом платье. Девочка стоит, кокетливо повернув голову, и выжидающе смотрит на зрителя. Согласно этикету, перед ней опустилась на одно колено молодая фрейлина Мария Сармиенто и подает сосуд с напитком. С другой стороны в реверансе застыла фрейлина Изабелла де Веласко. Справа у стены находятся постоянные члены свиты инфанты, ее шуты: карлица Мария Барбола, прижимающая к груди игрушку, и юный Николас Пертусато, толкающий ногой лежащую перед ним собаку. Далее из полумрака выступает женщина в монашеском одеянии — Марсела де Уллоа, наставница принцессы, и гвардадамас, обязанный повсюду ее сопровождать и охранять. В проеме открытой двери по ступеням поднимается придворный вельможа Хосе Нието. А с левой стороны картины, возле огромного холста, натянутого на подрамнике, художник изобразил самого себя. Грустный Веласкес держит в одной руке палитру, а в другой — длинную кисть. Его взор, а также взгляды инфанты Маргариты, присевшей в реверансе фрейлины Веласко и карлицы Барбола, устремлены на зрителей. Вернее не на них, а на ту пару людей, которая должна быть по другую сторону картины и сейчас смутно отражается в зеркале напротив. Если внимательно приглядеться, то можно понять, что автор изобразил королевскую чету — Филиппа IV и его супругу Марианну Австрийскую.

Странная многофигурная работа являлась любимым для художника построением композиции «картины в картоне» и, конечно, ее зашифрованный смысл знатоки искусства пытаются разгадать уже более трех веков. В который раз мастер достоверно изобразил быт монаршей семьи и ее приближенных. Здесь нет ни парадности, ни официального величия, а заметна лишь некоторая непосредственность в облике принцессы. Может, как раз, чтобы не разрушить искренность образа инфанты в целом, ее чопорных родителей Веласкес изобразил неясными пятнами в зеркальном

отражении? Так что же хотел сказать гениальный художник в этой картине?

Существуют разные версии, объясняющие сюжет полотна. По одной из них, Веласкес представил момент перерыва во время работы над портретом инфанты, когда к ней бросились ее фрейлины, и в мастерскую как раз заглянула монаршая чета, чтобы узнать, как идут дела. По другой, наоборот, живописец создавал портрет Филиппа IV и Марианны Австрийской, когда мастерскую посетила капризная принцесса со своей свитой. Возможно, именно этот эпизод художник и запечатлел на холсте. Есть и другие варианты истолкования удивительной картины, но все они противоречат друг другу и некоторым странным деталям композиции.

Так, например, автор изобразил самого себя за работой в собственной мастерской, но в ней зашторены все окна, а на потолке отчетливо видны два крепления для люстр, но только самих этих источников света здесь нет, отчего огромная комната, увешанная старинными полотнами, погружена во мрак. Однако ни один художник не станет работать в темноте. А в картине, судя по расположившимся теням, основной поток света исходит со стороны монаршей четы, условно находящейся перед всей этой фигурной композицией, и лишь позади освещен дверной проем, в котором застыл уходящий дворецкий.

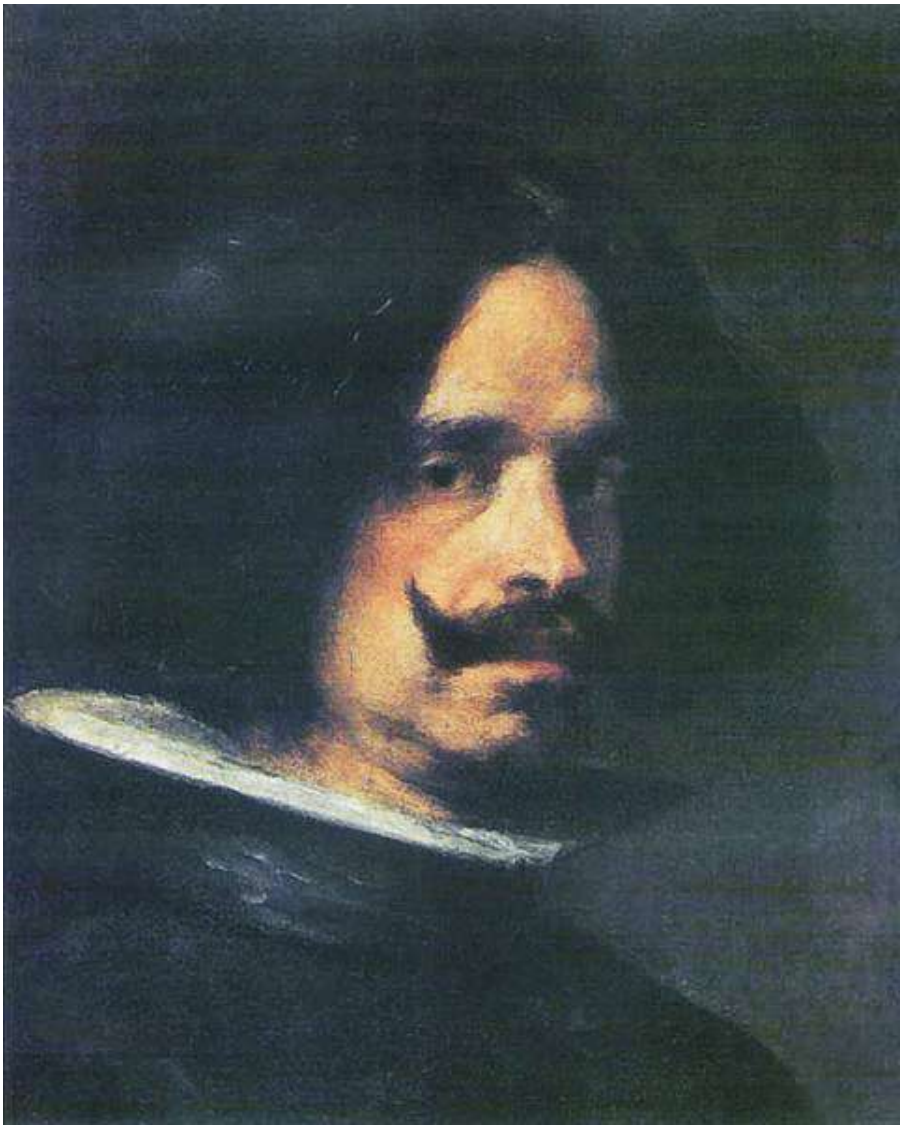
Выходит, Веласкес писал свои гениальные картоны «во мраке» королевского дворца. И ничто: ни его дворянское происхождение, ни даже титул рыцаря ордена Сант-Яго, о котором красноречиво свидетельствует символика в виде креста на его костюме, не давало ему возможности «выйти на свет». Он мог творить либо «в лучах» своего монарха, либо уйти из королевского дворца в никуда. Возможно, именно эту мысль хотел донести гениальный живописец, создавая «семейный портрет» или «менин», изображая самого себя вместе со свитой принцессы.

На первом плане картины лежит большая собака, верный друг и защитник своих хозяев, которую всегда можно пнуть сапогом. В ее образе символизирована незавидная судьба придворного художника, гениального творца, способного быть больше, чем просто преданным слугой своего господина.

Финал карьеры

К началу 1660 между Испанией и Францией, находившихся в многолетней конфронтации, был подписан «Пиренейский мир». Это событие необходимо было закрепить «узами крови» и по приказу Филиппа IV его доверенное лицо было отправлено ко двору французского монарха. Веласкес должен был устроить брак между Людовиком XIV и старшей дочерью своего короля Марией-Терезией.

Менины. 1656



Автопортпрет. 1640

Мастер не только написал и привез в Версаль замечательный «Портрет инфанты Марии Терезии» (1652, Художественный исторический музей, Вена), организовал все приемы и торжества по этому случаю, но и сопровождал королевский кортеж, присутствовал на церемонии обручения, состоявшейся на французско-испанской границе, на острове Фазанов. За свою нелегкую работу Веласкес удостоился от Филиппа IV всяческих

похвал.

Но силы и здоровье художника, которому уже был шестьдесят один год, оказались подорваны. Вернувшись в Мадрид, он почувствовал приступ лихорадки. Лучшие придворные врачи не смогли спасти любимого королевского сановника. 6 августа 1660 Диего Родригес де Сильва Веласкес скончался.

Портрет инфанты Марии Терезии. 1652

XVII век был отмечен бурным расцветом реалистической живописи в Европе, но именно искусство Веласкеса наиболее глубоко выразило его прогрессивные тенденции. Созданные гениальным живописцем правдивые образы служат непревзойденным образцом совершенства для художников разных поколений и всех любителей искусства.

Список иллюстраций:

Портрет инфанты Марии Австрийской. *1630. Холст, масло. Прадо, Мадрид*

Портрет Хуана де Пареха. *1650. Холст, масло. Музей Метрополитен, Нью-Йорк*

Двое юношей у стола. Около *1618. Холст, масло. Музей Веллингтона, Лондон*

Портрет поэта Луиса де Гонгора-и-Арготе. *1622. Холст, масло. Музей изящных искусств, Бостон*

Старая кухарка. Около *1618. Холст, масло. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург*

Христос в доме Марии и Марфы. *Около 1620. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон*

Завтрак. Около *1618. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург*

Продавец воды из Севильи. *1622. Холст, масло. Собрание Уоллеса, Лондон*

Портрет Гаспара де Гусмана, герцога Оливареса. *1624. Холст, масло. Музей искусств, Сан-Паулу*

Портрет Филиппа IV в доспехах. *Фрагмент. 1628. Холст, масло. Прадо, Мадрид*

Портрет Гаспара де Гусмана, герцога Оливареса. *1632–1633. Холст, масло. Прадо, Мадрид*

Портрет Филиппа IV с командным жезлом. *1627-628. Холст, масло. Музей Джона и Мэйбл Ринглинг, Сарасота*

Портрет королевы Изабеллы Бурбонской. *1631–1632. Холст, масло. Частное собрание*

Портрет инфанта дона Фернандо Австрийского. *1632–1633. Холст, масло. Прадо, Мадрид*

Инфант Балтасар Карлос на охоте. *1635–1636. Холст, масло. Прадо, Мадрид*

Конный портрет королевы Изабеллы Бурбонской. *1634–1635. Холст, масло. Прадо, Мадрид*

Портрет инфанта Балтазара Карлоса с карликом. *1631. Холст, масло. Музей изящных искусств, Бостон*

Дама с веером. *1640–1642. Холст, масло. Собрание Уоллеса, Лондон*

Портрет Франсисо Лескано. *1643–1645. Холст, масло. Прадо, Мадрид*

Портрет карлика Эль Примо. *1644. Холст, масло. Прадо, Мадрид*

Портрет дона Себастьяна дель Морра. *Около 1643–1644.*

Холст, масло. Прадо, Мадрид

Портрет дона Хуана Калабасаса. *Около 1637–1639. Холст, масло. Прадо, Мадрид*

Вилла Медичи в Риме. Павильон Ариадны. *1630. Холст, масло. Прадо, Мадрид*

Вилла Медичи в Риме. Фасад Гротто-Лоджии. *1630. Холст, масло. Прадо, Мадрид*

Конный портрет Филиппа IV. *Около 1634–1635. Холст, масло. Прадо, Мадрид*

Окровавленный плащ Иосифа приносят Иакову. *1630. Холст, масло. Монастырь Сан Лоренцо, Эскориал*

Коронование Марии. *1645. Холст, масло. Прадо, Мадрид*

Распятый Христос. *Около 1632. Холст, масло. Прадо, Мадрид*

Триумф Вакха. *1629. Холст, масло. Прадо, Мадрид*

Бог войны Марс. *Около 1640. Холст, масло. Прадо, Мадрид*

Кузница Вулкана. *1630. Холст, масло. Прадо, Мадрид*

Эзоп. Около *1640. Холст, масло. Прадо, Мадрид*

Меркурий и Аргус. *Около 1659. Холст, масло. Прадо, Мадрид*

Белая лошадь. *1634–1635. Палаццо Риал, Мадрид*

Венера перед зеркалом. *Около 1648. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон*

Конный портрет инфанта Балтазара Карлоса. *1634–1635. Холст, масло. Прадо, Мадрид*

Портрет инфанты Маргариты. *Около 1659. Холст, масло. Прадо, Мадрид*

Сдача Бреды. *1634–1635. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид*

Портрет Папы Иннокентия X. *1650. Холст, масло. Галерея Дориа-Памфили, Рим*

Портрет Инфанта Филиппе Просперо. *Около 1660. Холст, масло. Художественный исторический музей, Вена*

Портрет инфанты Маргариты. *1653. Холст, масло. Художественно-исторический музей, Бена*

Портрет инфанты Марии Терезии. *1652–1653. Холст, масло. Прадо, Мадрид*

Портрет инфанты Маргариты в восьмилетием возрасте. *1659. Холст, масло. Музей изящных искусств, Будапешт*

Пряхи. Около *1657. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид*

Портрет молодого испанца. *1630–1631. Холст, масло. Старая Пинакотека, Мюнхен*

Король Филипп IV на охоте. *1634. Холст, масло. Прадо, Мадрид*

Портрет Филиппа IV. *1631–1632. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон*

Менины. *1656. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид*

Автопортрет. *1640. Холст, масло. Музей изящных искусств, Валенсия*

Портрет инфанты Марии Терезии. *1652. Холст, масло. Художественный исторический музей, Вена*

Следующий том:

Валентин Серов, человек «Серебряного века», запечатлел на своих полотнах многих героев неповторимой эпохи. Художник отразил в своем творчестве всю русскую действительность и ее историю. Поэт Брюсов о блестящем мастерстве Серова: «Он вошел в область, принадлежащую живописи, как в свое царство».